Fecha de recepción: agosto 2026
Fecha de aceptación: noviembre 2026

El Art Déco en Uruguay. Entre la tradición y la modernidad

Miriam Hojman (*)

Resumen: Desde su surgimiento y durante décadas, el Art Déco fue relegado por la crítica académica al ser considerado un estilo superficial y ajeno a los principios racionalistas del llamado Movimiento Moderno. No obstante, en Uruguay, a partir de la década de 1980, una renovada mirada sobre la arquitectura y el urbanismo —inspirada en corrientes que cuestionaban los discursos hegemónicos— permitió revalorizar las expresiones locales del Art Déco, reconociendo su aporte estético, cultural y simbólico.

Hoy, Montevideo se posiciona como una ciudad clave para el estudio de la arquitectura Art Déco, no solo por la abundancia y calidad proyectual y constructiva de sus edificios, sino también por el valioso aporte de oficios artesanales especializados que enriquecieron su expresión formal y constructiva.

Este texto analiza el lugar del Art Déco en la historiografía arquitectónica uruguaya, recorriendo sus etapas, enfoques y recepción crítica. Se estudia el contexto local entre 1925 y 1940, su período de mayor auge, y se examinan sus vínculos con los discursos de la modernidad, sus fuentes de inspiración y su llegada al país. Finalmente, se aborda el Art Déco como un sistema estético y cultural que integró arquitectura y artes aplicadas, resaltando el papel de las expresiones artísticas y los oficios en su desarrollo.

Palabras clave: art déco – Uruguay – arquitectura – sistema ornamental – artes aplicadas.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 228]

(*)Ver CV de Miriam Hojman en página 229

El Art Déco en la Historiografía de la arquitectura uruguaya

Juan Pedro Margenat y Salvador Schelotto (1987) aludían a un auténtico "agujero negro" en la historiografía al constatar la ausencia del Art Déco en los textos dedicados a la arquitectura del siglo XX. Esta omisión no se limitaba al contexto uruguayo, sino que era un fenómeno global. Además, no afectaba sólo a la arquitectura, sino que se extendía al diseño gráfico, la moda, los objetos, el diseño de interiores, así como a las artes aplicadas y artesanías.

Indicaban que, en especial, la arquitectura asociada al Art Déco no era tomada en cuenta en los textos influenciados y deslumbrados por las expresiones canónicas del denominado Movimiento Moderno, al encontrarse en una posición intermedia entre el historicismo y la arquitectura moderna.

Y ese desdén de la crítica occidental hacia el Art Decó, permeó en América Latina, y por supuesto en el caso uruguayo. Es así, que el Art Decó fue denostado por el ámbito académico; en particular en la disciplina arquitectónica, de hecho, muchos críticos lo veían como una corriente sin sustento teórico que contrariaba los principios modernos de rechazo al ornamento.

El profesor Leopoldo Artucio, en su ensayo *Montevideo y la arquitectura moderna* (1971) —la primera aproximación sistemática a la construcción de un relato sobre la arquitectura moderna en Uruguay—, formuló juicios críticos hacia la arquitectura influenciada por la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas celebradas en París en 1925.

> Estos tipos de arquitectura europea tuvieron una grande y favorable importancia aquí. Y la tuvo también, aunque desorientadora y fuera de la ruta de la verdadera modernidad, la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, que se llenó de decoraciones repetidas e insustanciales. En Montevideo los edificios de Yí 1344 y el de 18 de Julio 845 son dos casos muy claros de su influencia (1971, pp. 16-17).

Artucio hacía referencia al edificio Goyret, proyectado por el arquitecto Luis Goyret en 1931, y al Palacio Rinaldi, obra de los arquitectos Albérico Isola y Guillermo Armas en 1927, este último hoy considerado un ícono de la arquitectura Art Déco y ampliamente valorado por su calidad y singularidad, al que nos referiremos más adelante.

A partir de la década de 1980, la historia de la arquitectura uruguaya experimentó un proceso de renovación crítica que cuestionó las narrativas tradicionales. Este replanteamiento se vio influenciado por la crisis ideológica del paradigma de la Arquitectura Moderna y coincidió con el auge de la historiografía culturalista, que ofrecía nuevas herramientas

para analizar el pasado desde una perspectiva más amplia.

Fue en ese momento cuando el Art Déco comenzó a ser objeto de aproximaciones sistemáticas desde la academia, a través de investigaciones de carácter formal que dieron lugar a la publicación de textos fundamentales para la historiografía de la arquitectura uruguaya(01). El tratamiento de esta corriente en la producción académica —y en especial en los estudios panorámicos de referencia sobre la historia de la arquitectura uruguaya— permite observar la transformación de su valoración crítica, incidencia que se proyecta tanto en el ámbito especializado como en el imaginario social y, en particular, en las políticas de gestión patrimonial.

Los primeros estudios sistemáticos sobre la arquitectura Art Déco en Uruguay pueden situarse en 1985, cuando Juan Pedro Margenat —quien había comenzado a investigar esta expresión durante su exilio en Venezuela— regresó al país tras el restablecimiento de la democracia. A partir de entonces, y con un conocimiento sólido sobre su origen y evolución, comenzó a observar con una nueva mirada la arquitectura de Montevideo. Junto a Salvador Schelotto, impulsó el análisis de la arquitectura Art Déco dentro del marco institucional del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA)(02) de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, en el contexto del programa de investigación *La temprana arquitectura renovadora en el Uruguay*, dirigido por Mariano Arana.

El primer adelanto sobre este trabajo lo realizan Margenat y Schelotto en 1987 con la publicación de un artículo en la revista de los estudiantes de la Facultad de Arquitectura *Trazo* 19 denominado *Pioneros de una arquitectura maldita (y una introducción al Art Decó en nuestro país)*. El mismo año, el equipo completo del IHA presentó una ponencia en las Segundas Jornadas Rioplatenses de Historia de la Arquitectura, que luego se publica en diversos artículos en el número 1 de los Cuadernos del Instituto de Historia de la Arquitectura, *Clio*, en 1991

Estos son los primeros avances de una investigación rigurosa y exhaustiva que sentó las bases para la posterior reivindicación del Art Déco en Uruguay, tras décadas de desaten-

---

(01) En Arana et al (1999, pp 19-20) se mencionan algunos antecedentes de textos escritos en las décadas de 1960 y 1970 en los que se abordan los edificios vinculados al Art Déco. Al tratarse de trabajos inéditos o informes técnicos poco difundidos no fueron relevantes en la construcción historiográfica sobre el tema.

(02) El equipo inicial estuvo además integrado por Pola Glikberg, Olga Laurndie y Mario Sagradini. Más tarde se incorporaron Andrés Mazzini (en 1989) y Cecilia Ponte (en 1991) en el marco del IHA.
Con Margenat desde 1990 colaboraron los estudiantes Alejandro Cor, Carlos Cardozo, Adriana Fontán y Mariana Mandressi (Margenat, 1994).

ción. A partir de estos trabajos emergen las obras más significativas sobre el tema en el país: por un lado, *Arquitectura Art Déco en Montevideo (1925-1950). Cuando no todas las catedrales eran blancas* (1994) de Juan Pedro Margenat, quien se aparta del grupo del IHA; y por otro, *Arquitectura y diseño Art Déco en el Uruguay* (1999), de Arana, Mazzini, Ponte y Schelotto, publicada en el ámbito institucional de la Facultad de Arquitectura(03). Ambos libros constituyen los pilares historiográficos que permiten una nueva valoración crítica del Art Déco en el país, marcando el fin de la indiferencia hacia sus obras y protagonistas.

El renovado interés por el Art Déco se enmarca en una revisión crítica de la visión uniforme promovida por la historia consagrada del Movimiento Moderno. Es un momento en que comienzan a consolidarse relatos históricos más inclusivos, capaces de incorporar diversas expresiones arquitectónicas y realidades culturales hasta entonces marginadas. En este nuevo marco interpretativo, el Art Déco encuentra su lugar dentro de la producción arquitectónica de las décadas de 1920 y 1930. En particular, Margenat y Schelotto (1987, pp. 37-38) destacan la figura fundamental de Marina Waisman, quien a fines de los años setenta fue pionera en proponer una lectura integral de la historia de la arquitectura, dotada de herramientas críticas específicas para abordar la complejidad de la realidad latinoamericana.

En estos primeros estudios aún se emplean las definiciones del Art Déco vigentes en las décadas de 1960 y 1970, como la propuesta por Rosemarie Haag Bletter, quien lo caracteriza como un estilo —*The Art Deco Style*, en sus palabras— "básicamente un estilo ecléctico que hace dificultosas las definiciones simples" (p. 40). También se lo describe como corriente, modalidad o sistema formal. Sin embargo, se evita su caracterización como movimiento, dado que carece de sustento teórico propio de las vanguardias, como proclamas, manifiestos o posicionamientos ideológicos explícitos que lo definan como tal.

Gabriel Peluffo, en cambio, entiende el Art Déco como algo más que un estilo: lo presenta como un fenómeno cultural, un reflejo del "estado de espíritu colectivo local" (Peluffo, en el prólogo de Arana et al., 1999, p. 7). En lugar de emplear la noción de "estilo", opta por el concepto de "universo visual" para caracterizar la estética Déco.

Estos textos constituyen herramientas fundamentales para el estudio del fenómeno en el Uruguay, ofreciendo una visión integral del tema al analizar tanto los edificios más emblemáticos como a sus respectivos autores. El trabajo de Margenat profundiza en los orígenes de la modalidad en Europa y su expansión en Estados Unidos, para luego centrarse en la manera en que el Art Déco internacional fue asimilado y reinterpretado en el

(03) La investigación derivó, además, en la publicación de la *Guía de la Arquitectura Art Déco en Montevideo* de los mismos autores publicada en 1999, en la que se agrupan y analizan 70 edificios según su ubicación geográfica dentro de la ciudad de Montevideo.

contexto uruguayo. El autor examina los edificios en relación con sus arquitectos, quienes, según él, han sido injustamente marginados de la historia oficial de la arquitectura uruguaya del siglo XX.

Por su parte, el libro publicado por el IHA abarca una serie de temas relacionados, tales como la consideración del Art Déco dentro de la renovación arquitectónica uruguaya, los debates teóricos y la influencia de los antecedentes internacionales. Además, se destacan las particularidades locales de las obras Art Déco y se realiza un análisis del universo formal de la modalidad a través de una selección de diez edificios clave. Este texto también aborda el Art Déco como un fenómeno cultural que va más allá de la arquitectura, explorando su impacto en las artes plásticas, el diseño de objetos, el mobiliario, el diseño gráfico, la publicidad, la fotografía, la moda, el cine, las artesanías y los oficios vinculados a la arquitectura.

Ambos trabajos, aunque con enfoques complementarios, comparten una base común de investigación, lo que les permite llegar a conclusiones similares. Entre estas, se destacan: la excelente calidad y relevancia que tuvo la arquitectura Art Déco en la producción arquitectónica nacional de las décadas de 1920 y 1930; la participación de los arquitectos uruguayos más influyentes en este movimiento en algún momento de sus carreras; la coexistencia del Art Déco con otras corrientes arquitectónicas tanto en la obra construida como en la enseñanza; la significativa contribución de artesanos y diversos oficios en la realización de los edificios; la apropiación popular del estilo en los barrios de mayor crecimiento de Montevideo; y el predominio del Art Déco en programas de vivienda, locales comerciales, cines y estaciones de servicio (Fig. 1).

Figura 1. Viviendas en la calle Bulevar España, Montevideo.



Nota. Fotografía Julio Pereira, 2019, Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República (SMA-FADU).

No obstante, hasta fines del siglo XX la historiografía panorámica de la arquitectura moderna en Uruguay tendió a relegar al Art Déco, sin reconocerlo como un componente relevante en los procesos de construcción de la modernidad. En *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940* (1991, con una versión previa en *SUMMA*, 1983), Arana y Garabelli plantean un enfoque operativo con el objetivo de posicionar la arquitectura uruguaya realizada entre 1915 y 1940 como auténtica renovación, e incorporan la arquitectura Art Déco solo de manera parcial, integrándola dentro de una lectura matizada y compleja de la modernidad arquitectónica uruguaya.

Sin embargo, el panorama cambia entrado el siglo XXI en 2012, William Rey publicó *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*, una obra que, en palabras de su propio autor, tenía como objetivo generar un nuevo relato sobre la modernidad arquitectónica local, ofreciendo una visión historiográfica más ligada a la construcción cultural (p. 9). En este marco, la arquitectura Art Déco no se aborda desde una perspectiva dicotómica o meramente estilística, sino como una expresión compleja que ofreció respuestas específicas a los desafíos de la modernidad y que favoreció un acercamiento entre distintos sectores de la sociedad. Expresaba que,

> el Art déco busca una sustitución de gran parte de los códigos formales historicistas por una nueva iconografía ornamental, evocadora del mundo moderno, a través de un repertorio figurativo explícito y reconocible (...) esta tendencia logra alcanzar lo que las vanguardias no lograrían fácilmente mediante discursos radicales, limitados a su vez por una expresión abstracta y en cierta forma hermética, que le resultaba ajena e incomprensible a grandes sectores sociales. Quizás por esto, es que el universo visual del Art déco haya tenido una aceptación tan generalizada en el contexto uruguayo, integrándose a una variedad de espacios sociales y urbanos, al tiempo que se extendía y distribuía dentro de una amplia cartografía urbana (p. 102).

Esta perspectiva coincide con enfoques internacionales de fines de siglo XX sobre el Art Déco, como los de Troy (1991), Gronberg (1992) y Powers (1995), que relativizan la consideración del Art Déco como estilo y proponen superar los prejuicios asociados a la decoración al profundizar en la relación de las artes aplicadas con las vanguardias, para comprender de manera más integral el arte y la arquitectura del siglo XX. De forma complementaria, Windower (2012) analiza desde otra mirada cómo y por qué el Art Déco se integró a la vida cotidiana a nivel global (Durán, 2019, p.21-23).

Las artes aplicadas y sus oficios vinculados tuvieron un rol central en los edificios asociados al Art Déco, materializado en herrería artística, bajorrelieves, vitrales, murales, esculturas, pavimentos, luminarias y en el diseño de aberturas y otros elementos que conforman un proyecto integral. Aunque estos aspectos habían sido abordados con distinto énfasis en los estudios previos, el Grupo de estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial de la Universidad de la República los retomó y profundizó en sus

trabajos (Romay et al., 2015; Beretta et al., 2021; Grupo de estudio, 2024) donde analizan el sistema ornamental incorporado a la arquitectura desde el siglo XIX hasta la década de 1940. En particular, su atención al período iniciado en 1925 —marcado por el debate entre lo clásico y lo moderno y por la irrupción del Art Déco— permitió estudiar con mayor detalle el rol de las artes aplicadas y de los artesanos en la construcción del diseño integral de los edificios.

La arquitectura uruguaya entre 1925 Y 1940 Posturas sobre el Art Déco en el contexto de la modernidad

En el período de auge del Art Déco, Uruguay experimentaba un proceso de modernización íntimamente ligado a las celebraciones del Centenario nacional, desarrolladas entre 1925 y 1930, en el marco de los homenajes a la Declaratoria de la Independencia y la Jura de la Constitución. Este contexto celebratorio coincidió con la consolidación de modelos de nación y ciudadanía que venían gestándose desde décadas anteriores. Para entonces, el país se presentaba como un Estado institucionalmente sólido, animado por un espíritu de renovación y por una sociedad moderna, cosmopolita y optimista. La atmósfera de transformación que caracterizaba al período —en lo político, económico, social y cultural— constituía una herencia del segundo ciclo reformista del batllismo.

En este contexto se inauguran dos obras públicas emblemáticas, verdaderos "templos laicos" que representan los ideales de la nación: el Palacio Legislativo, el 25 de agosto de 1925, y el Estadio Centenario —con su Torre de los Homenajes de impronta Art Déco— (Fig. 2), el 18 de julio de 1930. Desde una perspectiva arquitectónica, estos edificios señalan el fin de la etapa historicista, simbolizada por el primero, y anticipan la adopción de nuevas formas asociadas a la modernidad, representadas por el segundo. Al mismo tiempo, reflejan la convivencia de ambas corrientes, característica del período.

Figura 2. Torre de los Homenajes del Estadio Centenario. Arqs. Scasso y Domato, 1930.



Nota. Fotografía de 1948. Archivo Centro de Fotografía de Montevideo, Intendencia de Montevideo. (CDF-IM).

Con la llegada de la década de 1930, el país ingresó en una etapa de quiebre institucional iniciada por el gobierno autoritario y conservador de Gabriel Terra y continuada posteriormente por Alfredo Baldomir, en un contexto internacional signado por la crisis económica, el ascenso de las dictaduras y el avance de los totalitarismos. En la historiografía uruguaya, ha sido frecuente —aunque simplificadora— la tendencia a asociar el academicismo arquitectónico y un estancamiento en el proceso de renovación con las posturas política o socialmente conservadoras. Por ejemplo, Artucio (1971) interpretaba la arquitectura nacional entre 1933 y 1945 como un retroceso o una detención en el camino hacia la renovación. En ese sentido vincula cierta parte de la arquitectura de ese entonces con la de gobiernos autoritarios como el de Italia y Alemania.

Desde una mirada contemporánea, este período puede comprenderse como una etapa

germinal para una nueva arquitectura, aunque cargada de contradicciones. Las ideas modernas comenzaban a materializarse en obras concretas que buscaban romper con los lenguajes historicistas y eclécticos del pasado, pero también emergen posturas más mesuradas, acordes con una sociedad que mostraba resistencia a los cambios abruptos y tendía a una actitud moderada, visible en múltiples aspectos de la vida cotidiana y cultural.

En este contexto, el Art Déco logró expresar de manera precisa esa mentalidad. Si bien surgieron propuestas innovadoras alineadas con las corrientes internacionales, estas adoptaron una perspectiva contenida, incorporando elementos que conservaban vínculos con la tradición y el gusto predominante de la época.

Incluso arquitectos reconocidos como fundadores de la arquitectura moderna en Uruguay —Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos, Milton Puente, Hipólito Tournier, Alberto Muñoz del Campo, Juan Antonio Rius, Juan Scasso, José Pedro Sierra Morató y Julio Vilamajó, entre otros—, mientras se alejaban de los estilos historicistas y del aparato ornamental decimonónico, en algún momento de su trayectoria incorporaron el lenguaje Art Déco. Aun cuando posteriormente se volcaron hacia una racionalidad más definida y una mayor depuración formal, muchas veces integraron obras de arte figurativas en fachadas o interiores, a menudo con impronta Déco.

No puede olvidarse que, en la Facultad de Arquitectura, ya separada de los de ingeniería en 1915, la enseñanza artística era parte fundamental de la carrera, se formaba a profesionales involucrados en todos los aspectos creativos de la obra. Esta enseñanza era fortalecida mediante los cursos de Órdenes de Arquitectura, Dibujo de Ornato y Figura, Composición de Ornato y Composición Decorativa. En ese sentido, los elementos artesanales y artísticos vinculados a la construcción eran parte integral de los ejercicios proyectuales.(04)

Junto a las figuras más reconocidas, también sobresalieron proyectistas y constructores a quienes Juan Pedro Margenat (1994) denominó "los olvidados de siempre" (p. 69). Ellos fueron responsables de una notable cantidad de edificaciones que aún hoy configuran la fisonomía de numerosos barrios de Montevideo y de distintas localidades del interior del país. Entre ellos se cuentan Antonio Chiarino, Arnaldo D'Agosto, Albérico Isola y Guillermo Armas, Rafael Ruano, Alejandro Ruiz y Pedro Nadal, Eloy Tejera, Bartolomé Triay y Gonzalo Vázquez Barriere. Estos profesionales, junto con numerosos constructores-promotores anónimos, constituyeron los principales difusores del Art Déco en Uruguay, impulsando su presencia en todo tipo de edificaciones, desde viviendas modestas hasta edificios suntuosos.

El notable crecimiento de la industria de la construcción en Uruguay —y en particular en

(04) La revista Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay incluía trabajos de estudiantes donde se reflejan varios ejemplos en esta línea.

Montevideo— impulsó una progresiva diversificación de oficios y especializaciones. En ese sentido, como expresa Rey (2012): "Broncerías, fundiciones, herrerías, carpinterías, marmolerías, fábricas cerámicas y de monolíticos hechos en sitio y, muy especialmente, la fabricación de vitrales, formarán parte de aquellos gremios, donde tantas veces los límites de la dimensión industrial se confunden con el campo artístico artesanal" (p. 103)

Un recorrido por barrios como el Centro, Cordón, Ciudad Vieja, Goes, Unión, Aguada, Parque Rodó, Barrio Sur, Palermo, Pocitos, Punta Carretas, Buceo o el Prado permite reconocer todavía hoy fachadas en las que se adoptó el código Déco, especialmente en programas arquitectónicos como viviendas estándar, residencias unifamiliares, edificios de renta, cines, garajes y locales comerciales. En contraste, esta corriente tuvo una presencia más limitada en el ámbito de la obra pública, con algunas excepciones notables como el edificio de la Dirección Nacional de Aduanas, proyectado por Jorge Herrán en 1923 (Fig. 3), y el ya nombrado Estadio Centenario, diseñado por Juan Scasso y José Domato.

Figura 3. Edificio de la Aduana de Montevideo. Arq. Jorge Herrán, 1923.



Nota. Fotografía de 1933. Archivo CDF-IM.

A pesar de la amplia difusión de la arquitectura Art Déco en Montevideo y en varias ciudades del interior del país, durante esos años algunos arquitectos manifestaron un rechazo

categórico hacia esta corriente. Entre ellos se destacó Carlos Surraco, quien se refirió de manera sumamente despectiva tanto a las obras locales influenciadas por la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París como a sus autores.

> Qué la ignorancia del verdadero valor de nuestra arquitectura es lo que conduce a ese nuevo academicismo lamentable nutrido directamente en la Exposición de París de 1925. Estética sin consistencia, de obras provisorias, de estructuras de staff y arpillera enharinada. ¡¡Así quieren resolver su problema los pseudo arquitectos de hoy!! Con la complicación fastidiosa de planitos y redientes y canaletas que si fueron motivos frescos para dos o tres temas ligeros no constituyen de ninguna manera tesis consistente. La construcción, siempre la construcción es lo que se descuida (Surraco, 1927, p. 101).

En el contexto de las tensiones(05) y contradicciones propias de la época, y a pesar de su postura crítica hacia las artes aplicadas, algunas obras tempranas de este arquitecto pueden ser hoy reinterpretadas —desde una mirada contemporánea— como vinculadas al lenguaje del Art Déco. Ya en proyectos como la agencia Ford (1924), la casa Barth (1925), el edificio Arijón (1925-1927) y la vivienda Levrero (1925-1926), se advierte la incorporación de elementos característicos de este repertorio: estriados, escalonamientos, rehundidos, molduras y bajorrelieves con motivos geometrizados.
La lectura e interpretación de ciertos textos teóricos influyentes en ese período fue determinante para el rechazo que los estudiantes y jóvenes arquitectos manifestaban hacia las artes aplicadas, y permite entender, al menos en parte, el viraje en la postura de Surraco. Su pensamiento resonaba con el de figuras como Robert Mallet-Stevens, influyente arquitecto de entreguerras, cuya conferencia fue publicada en la revista *Arquitectura* en 1926. Allí afirmaba que "la arquitectura moderna no es una moda, es una necesidad" (p. 76), y sostenía que la ornamentación era simplemente un accesorio, subordinado a la lógica constructiva. En esta visión, era el sistema constructivo —y no la decoración— el verdadero generador de la arquitectura.

Casi una década después, Carlos Gómez Gavazzo —el arquitecto uruguayo más cercano a Le Corbusier y al pensamiento funcionalista— también arremetió contra el Art Déco. De forma similar a Carlos Surraco, quien calificaba de "pseudo arquitectos" a quienes adherían a esta corriente, Gómez Gavazzo se refería a la arquitectura de ese período como "pseudo modernista". Expresaba con énfasis:

> La evolución de nuestra arquitectura hacia el pseudo modernismo (...) -apenas data su comienzo desde unos 8 años atrás- después que las comparsas de la Exposición de Arte Decorativo de París, del año 1925, repercutieron en todo

---

(05) Schelotto analiza en *Clío* (1987, pp. 11 a 17) las posturas profesionales y académicas uruguayas sobre el Art Déco en las décadas de 1920 y 1930.

> el mundo (...) ésta es la base de nuestra arquitectura moderna, base que por lo atractiva, hubo de ser mundial y nefasta, pero que gracias a unos cuantos incrédulos que fueron, vieron y tocaron, se dieron cuenta que aquello no era nada más que un reclame comercial, que las construcciones eran de cartón y que los árboles eran raquíticos, no purificaban el aire, no daban sombra y no crecían... (1935, p. 37).

Al mismo tiempo, aconsejaba a los propietarios de las nuevas viviendas, al señor que "trabaja en su casa, en su oficina, o donde sea" (pp. 38-39), la supresión de la ornamentación:

> Aquellas rayas verticales y horizontales, con que marea y confunde al que pasa por frente de su casas, no hace que usted viva en una casa moderna, eso será, tal vez, un capricho, tal vez una moda.
> El dintel quebrado de su ventana, es una guiñada coqueta con pretensiones al ridículo con que su dibujante pretendió darle a su casa un sello de distinción ¿Usted necesita la decoración?
> La distribución armónica y la proporción de los volúmenes prácticos de su casa, la expresión formal de las cosas, determinarán la impresión profunda de su recreación estética." (p. 39)

En contraste con estas posturas críticas hacia la ornamentación, otros profesionales, como Mauricio Cravotto —quien asistió personalmente a la Exposición de 1925—, mostraron una actitud receptiva frente a esta nueva estética. Cravotto la describía como "refinada, simple, gentil", y se distanciaba de las corrientes más radicales del movimiento moderno que abogaban por la supresión total del ornamento. A su juicio, la búsqueda de una arquitectura depurada había derivado, en ciertos casos, en una excesiva austeridad, dando lugar a formas que él mismo calificó como "demasiado esqueléticas" (1925, pp. 270-271). En este contexto, Cravotto advirtió el surgimiento de una reacción opuesta que valoraba la distinción, mediante una "decoración moderna y funcional", lo que más tarde sería reconocido como Art Déco.

Esta reflexión permite identificar ciertas claves que ayudan a entender la presencia de elementos decorativos y la adopción de recursos vinculados al Art Déco en arquitecturas próximas al racionalismo, incluso en obras de autores considerados por la historiografía como figuras fundamentales de la arquitectura moderna en Uruguay, como ya mencionamos.

Conviene recordar que se trata de un período fundacional para una nueva arquitectura, y que las contradicciones que hoy podemos señalar son, en realidad, expresión de un contexto histórico particular.

Modos de introducción y fuentes de inspiración

El Art Déco encuentra uno de sus puntos de partida más influyentes en la Exposición de Artes Decorativas de París, evento que marcó la proyección internacional de una estética moderna centrada en la funcionalidad decorativa. A partir de ese momento, sus principios se expandieron a través de diversos canales: publicaciones especializadas, catálogos, objetos de diseño, mobiliario, joyería y una gama de elementos ornamentales, en su mayoría originarios de Francia. Además, el diseño gráfico de la época y, de manera destacada, la industria cinematográfica, especialmente la producida en Hollywood, jugaron un papel clave en la difusión global del estilo.

El imaginario Art Déco incorporó símbolos del progreso y de la modernidad industrial, inspirándose en referentes como los rascacielos de Nueva York, los transatlánticos y los aviones, emblemas de velocidad, innovación tecnológica y poder económico. A su vez, la transformación del rol de la mujer en la sociedad moderna tuvo un impacto significativo en la estética visual del período: cuerpos atléticos, vestimenta funcional y cortes de cabello *à la garçonne* se convirtieron en íconos de una nueva feminidad. Este estilo de vida moderno también se expresó en cambios de hábitos, en la valorización del ocio al aire libre y en una renovada relación con la naturaleza.

El Art Déco, al apropiarse de este universo simbólico, tradujo estos referentes en motivos estilizados de fuerte carga visual. Entre ellos se encuentran paisajes esquematizados, haces de luz, formas vegetales como palmeras, flores o fuentes ornamentales, y figuras animales asociadas con la agilidad y la velocidad —como ciervos, aves o galgos—, además de representaciones humanas de carácter moderno, como trabajadores, atletas o personajes mitológicos. Asimismo, es característico el uso de patrones geométricos abstractos: esferas, cubos, líneas rectas y composiciones en zigzag, que acentúan la dimensión decorativa del movimiento sin desligarse de su voluntad de modernidad.

Uno de los principales canales para la introducción del Art Déco en Uruguay fueron las publicaciones. Libros, revistas, folletos, afiches y anuncios de prensa incorporaban elementos visuales propios de esta estética, como tipografías estilizadas, detalles decorativos, guardas, fotografías y dibujos. En particular, llegaron al país diversos catálogos que reunían trabajos presentados en la Exposición de Artes Decorativas de París, los cuales incluían diseños de objetos, joyería, mobiliario, herrería artística, vitrales, entre otros. Estas publicaciones jugaron un papel clave en la circulación y apropiación local del Art Déco.

Como se ha mencionado, los artistas y artesanos desempeñaron un papel fundamental en la definición del carácter Art Déco de muchos edificios. En este sentido, los catálogos destinados a mostrar los trabajos expuestos en la Exposición de París —especialmente editados por la *Librairie d´Art Industriel Charles Moreau*— fueron clave para la difusión de esta modalidad. Estas publicaciones presentaban una cuidada selección de obras destacadas en el campo de las artes aplicadas y llegaron tempranamente a Uruguay, donde se

presume que influyeron tanto en arquitectos como en estudiantes.

La biblioteca central y la del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República conservan ejemplares de estos catálogos, que arribaron al país poco después de la Exposición de París. En sus páginas se pueden identificar muchos de los motivos ornamentales característicos del Art Déco, los cuales se reconocen luego en diversos edificios en Montevideo.

En el campo de la herrería artística, sobresalen los franceses Edgard Brandt y Raymond Subes, reconocidos por incorporar elementos característicos del Art Déco en sus diseños. Brandt, en particular, fue autor de la imponente Puerta de Honor presentada en la Exposición de 1925, donde también exhibió su célebre biombo *Oasis*. En esta obra logró una destacada fusión entre arte e industria, utilizando como tema central la fuente con chorros de agua geometrizados, un motivo recurrente en el diseño Art Déco que se replicó ampliamente en la arquitectura de la época, tanto a nivel internacional como en Uruguay(06). En el ámbito del vitral, destacan creadores como Jacques Gruber, Gaëtan Jeannin y Raphael Lardeur, cuyos diseños, difundidos a través de catálogos, pueden identificarse en diversos edificios locales, como se verá más adelante.

Algunas de las tendencias predominantes en la pintura y la escultura de la época también sirvieron como fuentes de inspiración para la definición del Art Déco en la arquitectura. En este contexto, puede establecerse una asociación entre el planismo —corriente característica de la pintura uruguaya entre 1920 y 1930— y diversas expresiones del diseño Art Déco. Esta relación se evidencia, por ejemplo, en vitrales que muestran claras influencias de artistas planistas como Ernesto Laborde, Petrona Viera, José Cúneo, Carmelo de Arzadun, entre otros, figuras clave de ese movimiento pictórico.

Los dos últimos visitaron la Exposición de 1925, y han dejado constancia del impacto que les causó la popularización del "estilo" cubista en las obras exhibidas. (Cruz del Sur, 1925 y Pereda, 1982, citado por Peluffo, 1988). En ese sentido, Peluffo interpreta la Exposición como la difusión de una versión superficial y carente de ideología de la modernidad, describiéndola como "el punto de fusión donde las vanguardias se convierten en arte de consumo, haciendo transferible y aceptable su iconografía a nivel internacional" (1988, p. 76).

Para Peluffo (1999), la concordancia entre "razón" y "decoración" en la enseñanza del diseño arquitectónico en la Facultad de Arquitectura, de la pintura en el Círculo de Fomento de las Bellas Artes y de las manufacturas en la Escuela de Enseñanza Industrial, fue defini-

(06) "A menudo, la profusión de flores se anclaba en la abstracción de una fuente; el chorro de agua se curvaba uniforme y precisamente a ambos lados de un centro. Esta distribución vertical abarcaba desde el capitel de una columna hasta el remate de un alero". Traducción de la autora (Vlack,1974, p. 34).

toria para entender el fugaz pasaje Art Déco por la obra tanto de los arquitectos uruguayos que conformaron la "ortodoxia" racionalista, como por la de pintores que más tarde se inclinaron por la abstracción (Prólogo de Arana et al, p. 8).

Es importante señalar que la Escuela Industrial se consolidó como el principal centro de formación artesanal en Uruguay, especialmente tras el retiro del Círculo de Fomento de las Bellas Artes de la enseñanza dirigida a obreros y artesanos en 1920. Esta institución, heredera en parte del impulso inicial de Pedro Figari (director entre 1915 y 1917), orientó su enseñanza hacia una formación técnica con proyección industrial, pero sin abandonar del todo los vínculos con lo artístico. La Escuela de Artes Aplicadas, una de sus tres ramas, contó con la participación de destacados referentes del planismo como Laborde, de Arzadun y Pedro Blanes Viale. En este contexto, se observa un progresivo abandono de las formas del Art Nouveau en favor del repertorio decorativo del Art Déco, visible con claridad desde 1927 en los trabajos de los estudiantes publicados en la revista *Trabajo* (1918–1942), como señala Olga Larnaudie (1991, p. 23).

Por otra parte, el Art Déco se convirtió en una vía de renovación para escultores como Severino Pose, Antonio Pena (Fig. 4), Ramón Bauzá, quienes, con el tiempo, se apartaron del academicismo hacia formas más libres. También, José Belloni, Edmundo Prati y José Luis Zorrilla de San Martín, exploraron el lenguaje del Art Déco en obras de arte público y, especialmente, en aquellas vinculadas a la arquitectura. La influencia internacional resultó determinante, con referentes como Lee Lawrie y Leo Friedlander en Nueva York, o Antoine Bourdelle y Paul Landowski en París, entre otros.

Figura 4. Relieves de Antonio Pena en el Edificio Mac Lean. Arqs. Jorge Herrán y Luis Crespi, 1932.



Nota. Fotografía Julio Pereira, 2019 (SMA-FADU).

El art déco como sistema. La arquitectura y las artes aplicadas Expresiones artísticas y artesanales

Dentro del amplio repertorio de edificaciones vinculadas al Art Déco en Uruguay, se destacan numerosos ejemplos en los que la incorporación de relieves escultóricos, objetos decorativos, tratamientos de revoque, vitrales, herrería artística, pavimentos y otras manifestaciones de las artes aplicadas otorgan a las obras un alto nivel de calidad y singularidad.

En numerosos casos, tanto en edificaciones con una composición cercana al racionalismo como en aquellas de raíz clasicista, la ornamentación representa el principal —y en ocasiones el único— vínculo formal con el lenguaje del Art Déco. No obstante, es común observar una correspondencia estilística y formal entre la decoración aplicada y la arquitectura que la sustenta, lo que permite, en muchos casos, considerar al Art Déco como un sistema de diseño integral, donde arquitectura y ornamentación conforman una unidad coherente.

La casa Sanguinetti proyectada por los arquitectos Carlos y Esteban Tosi en 1929, constituye un ejemplo paradigmático de la integración del Art Déco a la arquitectura doméstica. Se trata de un *petit hôtel* de tres plantas cuya volumetría se articula en entrantes y salientes con balcones, bow-windows, terrazas y pérgolas, enriquecidos por barandas, rejas, balaustres y redientes de marcado acento déco. El interior es una obra de diseño total al integrar de manera coherente elementos arquitectónicos, decorativos, equipamiento y mobiliario. Molduras en cielorrasos, pisos monolíticos, pavimentos de madera, carpintería, zócalos de mármol, revestimientos de estufa y vitrales incoloros conforman una unidad estilística resuelta en clave Déco.

Particular relevancia adquieren los vitrales realizados por Mario Cavarocchi, uno de los vitralistas más interesantes que trabajó en Montevideo. Estos presentan motivos figurativos característicos del movimiento: formas naturalistas estilizadas y símbolos de la iconografía burguesa, como el copón alusivo a la abundancia o la fuente como emblema de la fuerza vital, acompañada por vegetación, cielo y arcoiris. La influencia de los trabajos publicados en los catálogos de la Exposición de París que llegaron a Uruguay se hace evidente en varios vitrales, como puede apreciarse en los diseños inspirados en las obras de Gaétan Jeannin o en *Oasis*, de Edgard Brandt (Figuras 5 a 7).

Figura 5. Vitral de Mario Cavarocchi. Vivienda Sanguinetti. Arqs. Carlos y Esteban Tosi.



Nota. Fotografía Julio Pereira, 2012 (SMA, FADU);

Figura 6. Diseño de vitral Le Jet d´Eau de Gaétan Jeannin



Nota. Catálogo *Les vitrail a L´Exposition International des Arts Decoratifs Paris 1925:* Charles Moreau Editor*;*

Figura 7. Biombo de 5 hojas de hierro y latón Oasis de Edgar Brandt



Nota. Catálogo *La ferronnerie moderne. París:* Charles Moreau.

Por otro lado, uno de los ejemplos de edificios en altura más destacados en el que el Art Déco se conforma como un verdadero sistema es el Palacio Rinaldi, proyectado en 1927 por los arquitectos Alberico Isola y Guillermo Armas, situado en una de las esquinas más emblemáticas de la Ciudad Vieja de Montevideo, frente a la Plaza Independencia y el Palacio Salvo. Los elementos ornamentales en las fachadas y en los espacios interiores acentúan y acompañan la concepción arquitectónica general para conformar un diseño integral que no solo se ve en lo decorativo sino también en la composición planimétrica. Se destacan distintos elementos de fachadas como la herrería, los bajorrelieves con motivos florales geométricos estilizados, jarrones y zigzags, las cornisas y sobre todo el remate superior con retranqueos. Elementos como las pilastras, con un tratamiento de piezas cerámicas de colores de formas geométricas acentúan la verticalidad de todo el conjunto. (Fig. 8)

Figura 8. Palacio Rinaldi. Arqs. Isola y Armas, 1927.



Nota. Fotografía Elías Martínez, 2017 (SMA-FADU).

Por otro lado, el Palacio Piria —obra de los mismos autores— articula una composición propia del academicismo clásico, con su organización tripartita, simetría y loggia superior, junto a elementos ornamentales que lo inscriben claramente en el lenguaje del Art Déco. Proyectado en 1928 como edificio de renta y oficinas, constituye un ejemplo en el que las artes decorativas —como la herrería artística, los bajorrelieves y los acanalados— establecen una filiación estilística con el Déco. La ornamentación metálica de balcones y barandas, caracterizada por espirales, rombos, líneas rectas y curvas entrelazadas, refuerza esta pertenencia formal.

Sobresale especialmente la puerta de acceso, que anticipa un hall de igual carácter déco y remite directamente al diseño de Georges Vinant para el Pabellón de Correos y Telégrafos en la Exposición de París de 1925, ampliamente difundido a través de los catálogos de la editorial Charles Moreau, disponibles en Uruguay desde fechas tempranas. La similitud con el modelo parisino es casi exacta, con una única variación en el motivo del dintel: mientras que en París se representaban postes telegráficos —en alusión a la función del edificio—, en Montevideo se optó por un paisaje que fusiona elementos abstractos y figurativos, dentro del repertorio propio del Art Déco (Grupo de estudio en artes aplicadas, 2024, p. 164). (Figuras 9 a 11)

Figura 9. Puerta secundaria palacio Piria. Arqs. Isola y Armas, 1929



Nota. Fotografía Andrea Sellanes, 2021 (SMA-FADU)

Figura 10. Georges Vinant. Puerta de entrada al pabellón de Correos y Telégrafos. Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 1925.
Arquitecto G. Tronchet



Nota. Imagen del catálogo *La ferronnerie moderne.* París: Charles Moreau.

Figura 11. Parte superior de la puerta principal del Palacio Piria.



Nota. Fotografía Andrea Sellanes, 2021 (SMA-FADU)

El Palacio Rinaldi y el Palacio Piria constituyen ejemplos elocuentes del cambio en la valoración de la arquitectura Art Déco en Uruguay a lo largo del tiempo. Se trata de edificios cuya apreciación patrimonial fue tardía. El Palacio Rinaldi, por ejemplo, pasó de ser duramente criticado por Artucio en 1971, a ser declarado Bien de Interés Departamental en 1997, y a recibir un grado 3(07) de protección en el Inventario Patrimonial de la Ciudad Vieja en el año 2000.

El Palacio Piria, por su parte, fue clasificado con grado 0 en el primer Inventario de la Ciudad Vieja (1983), lo que implicaba que su sustitución se consideraba beneficiosa(08). Sin embargo, para el año 2000 se le asignó un grado 3, categoría que mantiene hasta la actualidad.

---

(07) Grado 3: Protección Estructural. Edificio que debe ser conservado mejorando sus condiciones de habitabilidad o uso, manteniendo su configuración, sus Elementos Significativos y sus características ambientales. (Inventario patrimonial de Ciudad Vieja)

(08) Grado 0: Sustitución deseable. Inmueble con valores arquitectónicos o urbanísticos negativos, cuya sustitución se considera beneficiosa. (Inventario patrimonial de Ciudad Vieja)

Como bien señala Cesio (2020, p. 56), entre los dos primeros inventarios patrimoniales se llevaron a cabo diversas investigaciones que fueron fundamentales para la revalorización del Art Déco, hasta entonces desestimado por la arquitectura moderna y la historiografía predominante. Estas investigaciones —mencionadas en el primer apartado de este trabajo— permitieron una nueva lectura del fenómeno y la incorporación definitiva de la arquitectura Art Déco como una expresión más de la modernidad arquitectónica en Uruguay.

A partir del recorrido realizado, es posible plantear algunas consideraciones sobre el valor que hoy se le atribuye al Art Déco en Uruguay. Su impacto fue mucho más allá de lo estrictamente estético, al incorporar significados vinculados con la modernidad, el desarrollo tecnológico y las transformaciones sociales de su tiempo. Esta carga simbólica se hace especialmente visible en una serie de edificios emblemáticos, donde la ornamentación no se presenta como un mero añadido, sino como parte esencial de una composición arquitectónica integrada. La evolución en la percepción de estas obras —que pasaron de ser subestimadas o ignoradas a ser reconocidas como parte del patrimonio cultural— da cuenta de un cambio significativo en la valoración del Art Déco. Lejos de tratarse de un estilo superficial, en el contexto uruguayo se consolidó como una expresión de diseño moderno, en la que convergen arte, técnica, industria y cultura, dando lugar a un lenguaje visual coherente y con identidad propia.

Referencias

Arana, M., y Garabelli, L.(1991) *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940.* Reflexiones sobre un período fecundo de la arquitectura en el Uruguay. Montevideo:Fundación de Cultura Universitaria, IHA, Facultad de Arquitectura.

Arana, M., Mazzini, A., Ponte, C. y Schelotto, S. (1999). *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay.* Montevideo: Dos Puntos.

Arana, M., Mazzini, A., Ponte, C. y Schelotto, S. (1999). *Guía Art Decó. Guías Elarqa de Arquitectura. Tomo VII*. Montevideo: Dos Puntos.

Artucio, L. (1971). *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo: Nuestra Tierra

Beretta, E., Hojman, M., Mussio, G., Rimbaud, T., Romay, C., y Ulfe, V. (2019). *Ornamento y memoria. Valor patrimonial de las fachadas en la arquitectura uruguaya. Montevideo entre 1870 y 1940*. Montevideo: Ediciones Universitarias.

Cesio, L. (2020). Patrimonio moderno en Uruguay: el Instituto de Historia de la Arquitectura, un actor protagónico. *Vitruvia*, 6, 35–59.

Cravotto M. (diciembre 1925). La Arquitectura Moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de Paris. *Arquitectura* (97), 266 a 278.

Durán, C. (2019). *Arquitectura como arte público. Estado, arquitectos y cultura en la Revista de Arquitectura (Argentina, 1925-1943)*. Rosario: Prohistoria Ediciones.

Gomez Gavazzo, C. (1935). La Arquitectura Moderna en nuestro medio, conferencia ra-

dial pronunciada en el marco del ciclo de divulgación cultural con oportunidad de la Primera Reunión Anual de Arquitectos Nacionales. *Arquitectura* (184), 1935, 35-40.
Gronberg, T. (diciembre 1992). Décoration: modernism's 'other', en *Art History*, vol. 15, (4), 547-552.
Grupo de estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial, Udelar. (2024). *Forjando memorias. La herrería artística en la arquitectura de Montevideo* Montevideo : Ediciones Universitarias.
Haag Bletter, R, (1975). The Art Déco Style. *Skyscraper Style*. New York: Oxford University Press.
Larnaudie, O. (julio 1991). El diseño Déco en el Uruguay. Aproximaciones e hipótesis. *Clío Cuadernos del IHA*, 21-24.
Mallet-Stevens, R. (1927). Las razones de la Arquitectura (de Arquitectura, Madrid, (92), dic. 1926, 470- 484). *Arquitectura* (Montevideo), (113), 75-83.
Margenat, J.P. y Schelotto, S. (octubre 1987) Pioneros de una arquitectura maldita (y una introducción al art Deco en nuestro país). *Trazo* (19), 40-41.
Margenat, J. P. (1994). *Art déco en Montevideo (1925- 1950). Cuando no todas las catedrales eran blancas.* Montevideo.
Peluffo Linari, G. (1988). *Historia de la pintura uruguaya. Tomo 1. El imaginario nacional-regional (1830-1930).* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
Powers, A. (1995). Art Deco: an image problem?. *Apollo: the international magazine of arts*, (401), 3-6.
Rey Ashfield, W. (2012). *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960).* Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
Romay, C., Hojman, M., Mussio, G. y Ulfe, V. (2015). *Entre luces. El vitral en el patrimonio arquitectónico del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Universitarias.
Schelotto, S. (julio 1991). Sobre las formas de entender la modernidad. Un debate teórico. *Clío Cuadernos del IHA*, (1), 11-18.
Surraco, C. (1927). La pseudo arquitectura moderna. Arquitectura, (114), 100-101.
Troy, N. (1991). *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven y Londres: Yale University Press.
Vlack, D. (1974). *Art Déco Architecture in New York (1920-1940)*. New York, Evanston, San Francisco, London: Icon Editions. Harper & Row, publishers.
Windower, M. (2012). A*rt Deco: a mode of mobility*, Quebec, Presses de l'Universite du Quebec.

Abstract: Since its origin, Art Deco was dismissed by academic critics for decades as a superficial style, alien to the rationalist principles of the so-called Modern Movement. However, in Uruguay, beginning in the 1980s, a renewed focus on architecture and urban planning—inspired by movements that challenged hegemonic discourses—allowed a revaluation of local expressions of Art Deco, recognizing its aesthetic, cultural, and symbolic contribution to the built environment.

Today, Montevideo is positioned as a key city for the study of Art Deco architecture, not only for the abundance and quality of its buildings' design and construction, but also for the valuable contribution of specialized crafts that enriched its formal and constructive expression.

This text analyzes the place of Art Deco in Uruguayan architectural historiography, tracing its stages, approaches, and critical reception. It examines the local context between 1925 and 1940, its period of greatest popularity, and examines its links with the discourses of modernism, its sources of inspiration, and its arrival in the country. Finally, it addresses Art Deco as an aesthetic and cultural system that integrated architecture and applied arts, highlighting the role of artistic expression and crafts in its development.

Key words: art déco – Uruguay – architecture – ornamental system – applied arts.

Resumo: Desde seu surgimento e durante décadas, o Art Déco foi relegado pela crítica acadêmica por ser considerado um estilo superficial e alheio aos princípios racionalistas do chamado Movimento Moderno. No entanto, no Uruguai, a partir da década de 1980, um novo olhar sobre a arquitetura e o urbanismo —inspirado em correntes que questionavam os discursos hegemônicos— permitiu revalorizar as expressões locais do Art Déco, reconhecendo sua contribuição estética, cultural e simbólica.

Hoje, Montevidéu se posiciona como uma cidade fundamental para o estudo da arquitetura Art Déco, não apenas pela abundância e qualidade projetual e construtiva de seus edifícios, mas também pela valiosa contribuição de ofícios artesanais especializados que enriqueceram sua expressão formal e construtiva.

Este texto analisa o lugar do Art Déco na historiografia arquitetônica uruguaia, percorrendo suas etapas, enfoques e recepção crítica. Estuda-se o contexto local entre 1925 e 1940, período de seu maior auge, e examinam-se seus vínculos com os discursos da modernidade, suas fontes de inspiração e sua chegada ao país. Por fim, aborda-se o Art Déco como um sistema estético e cultural que integrou arquitetura e artes aplicadas, ressaltando o papel das expressões artísticas e dos ofícios em seu desenvolvimento.

Palavras-chave: art déco – Uruguai – arquitetura – sistema ornamental – artes aplicadas.

Miriam Hojman: Arquitecta, Magíster en Ciencias Humanas, Estudios Latinoamericanos. Cursa Doctorado en Arquitectura (Universidad de la República). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Docente e investigadora del Instituto de Historia en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República. Autora de diversos artículos, capítulos en publicaciones y libros sobre arquitectura, en especial sobre su vinculación con las artes visuales.